

Egri Petra

A színre vitt divat: kortárs ruhaperformanszok

Absztrakt

A divat mediális szétterjedése során számos közeggel és intézménnyel kerül interakcióba, transzmedialitásban formálódik. Ez szükségszerűen azzal jár, hogy a különböző médiaközegekben maga a divatbemutató is átalakul. A divatbemutatók transzformációja felől nem érdektelen a performansz közegének alakító ereje sem. Kiindulópontom szerint már a Hans-Thies Lehmann által körvonalazott posztdramatikus színház is a performansz megjelenésének és térnyerésének egyik következményeképpen írható le, s olyan határátlépési gesztusként is értelmezhető, amely elhagyja az intézményesült színház médiumának kereteit. A divatperformanszok mellett, hogy színpadra állítják a tervezők legújabb kollekcióit, olykor politikus jelleggel is bírnak és szimbolikus narratívákat hoznak létre. Ezek a posztdramatikus bemutatók eszközök lehetnek a ruha bemutatására, ugyanakkor a társadalmi-kulturális ellenállás sajátos formáit is kínálhatják. A posztdramatikus színház jellegzetességeinek szempontrendszerét követve a tanulmány arra tesz kísérletet, hogy jelezze a divatelőadások különböző eseteit, eltérő intenciójú konkrét példák bemutatásán keresztül, illetve arra reflektál, hogy a performansz mint alakító közeg milyen hatással van a kortárs bemutatók átalakuló gyakorlataira és magára a divat világára. Elemzi Király Tamás 1989-es szimbolikus narratívára épülő divatsétáját a Batthyány téren, Vanessa Beecroft 1998-as kollaboratív divatperformanszát, illetve Laurel Jay Carpenter 2017-es liminális terekbe helyezett közösségi ruhaperformanszait.

Szerző

Egri Petra - jelenleg a PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója. Mesterszakos tanulmányait az ELTE Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetében, illetve Erasmus ösztöndíjjal a madridi Universidad Carlos III intézményében végezte. Divat és performanszelméletek kapcsolatával foglalkozik, tágabb kutatási területe a divatperformanszok színháztudományi értelmezhetőségei. Tanulmányai a *Russian Fashion Theory*-ban, a *Jelenkor*-ban, a *Kellék*-ben és a *Vestoj. The Platform for Critical Thinking on Fashion* folyóiratokban, illetve színháztudományi kötetekben jelennek meg.

epetra90@gmail.com

A színre vitt divat: kortárs ruhaperformanszok

Barbara Vinken állítása szerint „a divat a tökéletes pillanat művészete, a hirtelené, a váratlané és mégis titkon remélt harmonikus megjelenése. A *Most*, a közvetlen jövő küszöbén, ám a megvalósulása egyben megsemmisülése is. Ha megmutatkozik és ezzel határozott formát ad a *Jelen* nek, a divat majd mindig már a *Múlt* részévé lett” (Vinken 2005: 42). A divat pillanatnyiságának fokális pontja, megjelenése a 19. századtól a divatbemutató eseménye, amely kulcsszerepet játszott a modern divatipar fejlődésében és alakulásában (Evans 2001: 271). Intézményes működésének részévé és jelentős eseményévé vált a divatbemutató, melyben a divat *megtörténik*, ahol sajátos lényegében jelenik meg, keretezett, megtervezett eseménnyé, a Guy Debord-i értelemben vett „spektákulummá” (Debord 2006) válik.

A divatbemutató sokáig meglehetősen kötött, belső szerkezetében egyszerű „show”, prezentáció volt, melyben a bemutató tere, a bemutatásban résztvevők szerepköre, működési módja, a bemutató „szerzői” és „befogadói” pozíciója pontosan meghatározott séma szerinti működést írt elő. A struktúrájukat és narratívájukat tekintve meglehetősen egyszerű és hasonló divatbemutatók jellege és eseménye változik majd a divat modern mechanizmusának köszönhetően, mely aztán maga is alakítja a divat termelésének, eladásának és bemutatásának folyamatát.

A változás lényegében a színházi teatralitás és a divaton túli referenciális vagy kulturális utalású képi anyag beépülése volt. A kezdetben visszafogottan jelzett, csak egy-egy részletre vonatkozó mediális transzfer az elmúlt néhány évtizedben, kiemelkedő divat-show eseményekben egyre bonyolultabb, kidolgozottabb jelleget vett fel, *transzmediális* (Maksa 2008: 82) szétterjedése során számos közeggel és intézménnyel került interakcióba. Ezen *transzmediális* szétterjedés során a különböző médiaközegeket felvevő divatbemutató jelentősen átalakult. Az átalakulás a bemutató eseményét nemcsak komplexebbé teszi, hanem belőle valamiféle új, posztmodern autonóm műalkotást hoz létre. A divatbemutató természetéből következően ez az átalakulás elsősorban a színház és a performansz műfajaival való érintkezést jelenti, *transzmediális* alakulásnak a legfontosabb mozzanata éppen teatralizálódása, mely eközben átírja a divatbemutató klasszikus narratíváját, átformálja a „hagyományos” szereplőt (a manökenből karakter formálódik), illetve színházi térré alakítja a kifutó hagyományos terét is.

Szemléletes példája ennek az átalakulásnak és a *transzmediális*, új, műalkotásszerű shownak Alexander McQueen 2001-es *Voss* divatbemutatója. Az esemény nem a standard kifutón, hanem egy radikálisan másfajta térben, egy hatalmas kirakatot vagy pszichiátriai szobát idéző (Watt 2012: 168) üvegkalitkában történik. A manökenek nem egyszerűen „divatot mutatnak be”, hanem szerepeket játszanak, színpadi gesztusokat használnak, mintha folyamatosan szabadulni akarnának

az üveggal határolta térből, a spektakulumból. A színpadszerűséget erősíti, sőt egyfajta filmes látvánnyá formálja az, hogy a modell meg van fosztva a nézéstől, hiszen az üveggal mögötti közönséget nem láthatja, miközben önmaga mégis mások nézésének láthatatlan hálójában van. A performansz ^[1] nézőjének pozíciója aktív, a klasszikus *voyeur* pozíción túli. Az üveggalitka falán saját reakcióinak közvetített képmását látja tükröződni. A bemutatott ruhák szokásos sora mellett folyamatosan megzavaró, megbontó képi elemek, színházi utalások bukkannak fel. A hordható ruhát hordhatatlan szürreális fantáziát idéző öltözékek váltják – strucc tollakból készített szoknya, a modell fején három kitömött, támadó pozícióban lévő héját felhalmozó kalappal –, és megjelenik a meztelen, illetve félmeztelen női test. A meztelenség destruálja a divatot, hiszen pontosan annak ellentéte, vagyis a ruhátlan megmutatkozása. A divatperformansz záróképeként, *tableau vivant*-ként működtetve, a szétomló falak közül kibukkan a modellektől eltérő testi adottságokkal rendelkező Michelle Olley teljes aktja – Joel-Peter Witkin *Sanitarium*ának ^[2] intertextusaként – egy ruhátlan science-fiction módú abjektként ^[3] működve. A divatbemutatót sajátos dramatikus, teatralitás vagy még inkább posztteatralitás, a klasszikus színház utáni színi stratégia jellemzi. Az eseménynek karakteres és autonóm művészi jellege van.

Alexander McQueen VOSS divatperformansza 2001. tavasz/nyár

A performansz mint alakító közeg és a posztdramatikus elméleti keret

A Duggan által 2001-ben felállított ötkategóriás tipológia RoseLee Goldberg 1998-as *Performance Art: Live Art Since 1960* című kötetére támaszkodva jelzi a performansz nehezen definiálhatóságát (Duggan 2001: 168). Duggan tanulmánya, annak ellenére, hogy konkrét példákon keresztül a divatbemutatók és a performanszművészet átfedéseit kívánja bemutatni (Duggan 2001:244), egyáltalán nem vet számot a színháztudományi elméletekkel, így Hans-Thies Lehmann 1999-ben, eredetileg német nyelven megjelent *Postdramatisches Theater (A posztdramatikus színház)* című könyvével sem (Lehmann 1999), illetve a performansztudományt megalapító Richard Schechner vagy Peggy Phelan kapcsolódó elméleteire és leírásaira sem reflektál. Erika Fischer-Lichte *Ästhetik des Performativen (A performativitás esztétikája)* című kötete pedig már Duggan említett tanulmánya után lát napvilágot (Fischer-Lichte 2004). Álláspontom szerint Lehmann néhány évvel korábban megjelent, a posztdramatikus színházról alkotott elmélete nemcsak az általában vett performanszművészet és performansztudomány fontos kiindulópontja, hanem a divatperformanszok értelmezése kapcsán is hasznos elméleti keret. A német színháztudós a posztdramatikus színház és performanszművészet közötti átfedések kapcsán a következő összefüggést hangsúlyozza:

A színházi jelhasználat megváltozása azzal jár, hogy elmosódnak a határok a színház és olyan gyakorlatok között, melyek a performanszművészetéhez hasonlóan valós tapasztalatra törekednek. A posztdramatikus színházat a konceptuális művészet [*concept art*] fogalmára és (főképp 1970-es évekbeli virágkorának) gyakorlatára támaszkodva olyan

kísérletként értelmezhetjük, mely a művészet konceptualizálására törekszik, mégpedig abban az értelemben, hogy a valóst (teret, időt, testet) nem ábrázolni akarja, hanem közvetlenül megtapasztalhatóvá tenni. Ebben az értelemben a posztdramatikus színház *konceptuális színház* [*concept theatre*]. (Lehmann 2009: 157)

Lehmann a játékban szerzett közös tapasztalat fontosságát emeli ki és a kísérleti kifejezésformára helyezi a hangsúlyt, s így nem meglepő módon a konceptuális művészethez hasonlítja a posztdramatikus színházat, vele együtt a performanszművészetet is, amelyeknek közös jegye volna a művészi kommunikáció hagyományos, tárgyas formáival való szakítás.

Duggan példatára, mely szinte kizárólag marketingkommunikációs eszközként értett divatperformanszokra épített, éppen a performanszok egyik lényeges elemével, a *jelenlét*, vagyis a performer és a közönség résztvevőinek interakciójával nem számol, s a konceptualitás megjelenítésének kérdését a *szubsztancia* (substance) kategória egyik jellemző jegyév szűkíti. Az egyes kategóriák kijelölésénél – úgy mint *szubsztancia* (substance), *látványosság* (spectacle), *technika* (science), *szerkezet* (structure), *kinyilatkoztatás* (statement) – tehát egyik Lehmann által említett szempontnak sem szán szerepet tipológiájában. A német színháztudós pedig éppen a Duggan által önálló kategóriaként említett látványosságot is hangsúlyozza, amikor a részvétel irányába mozduló performanszt a következőképpen közelíti a színházhoz:

A performansz a színházhoz közelít, amikor kidolgozott vizuális és auditív struktúrákat keres, s a médiatechnológia irányába terjeszkedik [...]. A tartam, a pillanatszerűség, a szimultaneitás és megismételhetetlenség meghatározó időtapasztalatok lesznek ebben a művészeti formában, mely többé nem szorítkozik arra, hogy a titokban folytatott alkotómunka végtermékét mutassa be, hanem a képpé válás ideiglenes folyamatát értékeli fel „színházi” folyamattá. A néző feladata itt már nem az, hogy egy rögzített képet rekonstruáljon, újraalkosson és türelmesen újrarajzoljon, hanem az, hogy mozgósítsa tapasztalásra és reakcióra való képességét, és ezáltal maga is részt vegyen a számára felkínált folyamatban. (Lehmann 2009: 158)

A posztdramatikus színház és performanszművészet párhuzama kapcsán Lehmann nemcsak a megismételhetetlenség és pillanatnyiség problémáját jelzi – ezt a vonást először 1993-ban Peggy Phelan említi az *Unmarked: The Politics of Performance* című könyvében (Phelan 1993: 146) –, hanem a nézői reakció és aktivitás kiemelt szerepét is. Érvelése szerint performanszként értendő minden, amit az eseményt megtapasztaló közönség, vagyis a benne lévők annak neveznek (Lehmann 2009: 160). A performansz ilyen, nézői befogadási aktuson keresztüli meghatározása Lehmannnál vélhetően az austini beszédaktuselméletnek (Austin 1990) performanszokra történő vonatkoztatása. Austin ugyanis jelzi, hogy a performatív aktus sikere függ a környezet és a társas háttér elfogadásától is (például, hogy az aktust végrehajtó jogosult-e egy hajó elnevezésére. A performansz és performativitás ilyen direkt párhuzama a színháztudományban is vitatott. Kérchy Vera jelzi, hogy „A beszédaktuselmélet szerinti performativitás-fogalom vizsgálata igencsak problematikussá válik a fizikai színház terében. A jelen idejű cselekvés és a történet terének

kettősségében való gondolkodás hosszú idő óta a dekódolás technikájára építő szemiotika, illetve közvetlenség élmény megragadását célzó fenomenológiai törekvéseket jelöli ki a színházelmélet számára (Kérchy 117). Azt állítja, hogy bizonyos performanszelméletek „a dekonstrukciós beszédaktus- és performativitáselméletet kisajátítva-eltorzítva elmulasztottak szembesülni saját előfeltevéseikkel, miáltal visszacsúsztak/megmaradtak a Jelenlétet és közvetlenséget hirdető metafizikus gondolkodás keretei között” (Kérchy 2014: 117).

A performansz lényegi definícióját, s színházzal való kapcsolatát éppen a Lehmann és Fischer-Lichte által is említett, a performanszművészet úttörőjének számító, Marina Abramović adja:

A performansz az a pillanat, mikor a performer a saját mentális és fizikális ötletei által megkonstruálva lép a közönség elé. Ez nem tekinthető hagyományos értelemben vett színháznak, hiszen a színháznak eleme az ismétlés, a helyettesíthetőség (valaki más játszol), így a színház egy fekete doboz. A performansz mindig a valós. A színházban a vér és a kés sohasem valós. [Abramović itt saját performanszára utal, az 1973-as *Ritmus 10-re*, melyben 20 késsel sebesítette meg magát és a késszúrások hangját magnetofonon rögzítette.] A performanszban a kés és a testből kiáramló vér valóságos. (Abramović 2010)

Ilyen értelemben tehát a performansz lényege a valós kockázat vállalása és az ismételhetetlenség, s lényegében a Lehmann által említett konceptualitás.

A fentebb jelzett néhány párhuzamból világossá válik, hogy a lehmanni posztdramatikus elméleti keret és Duggan tipológiája kiegészíthetik egymást a mediális közegként értett divatperformansz esetében, melyben a *transzmediális* alakulás lényegi eleme egyfajta teatralitás beépülése az előadásba és ottani térnyerése. Lehmann elméletének értelmezése, posztdramatikus színházának néhány jellemzője hozzájárul egy tágabb divatperformansz-tipológia körvonalazásához is, mely felől nem megkerülhető a *jelenlét*, valamint a *performer* és *közönség* sajátos interakciójának vizsgálata, hiszen a divatipar éppen ezt a közösen szerzett tapasztalatot, a közös jelenlétet használja (ki) abban az esetben, amikor egy márka – jellemzően a nagyobb divatházak – kommunikációs és marketingstratégiája épül arra, hogy divatperformansz formájában mutassa be a legújabb kollekcióját, s ezáltal hozza „közelebb” a divattárgyat a potenciális fogyasztókhoz (Egri 2020). Ez a divatperformanszban szerzett közös tapasztalat – vagyis lényegében a megszerzett élmény – pedig nemcsak vágyat generál (ösztönzi a közönség egy részét, hogy vásárolja meg a bemutatott divattárgyat), hanem valamilyen lelki energiával működő azonosulást hoz létre. McQueen idézett divatbemutatója kétségtelen, hogy anamorfikus tekinteteseményeket mozgósít. A néző látja magát, s látja a furcsa, talán nem kifejezetten divatbemutatóba illő képeket, testeket, gesztusokat, és ebben a sötétbe és rögzített álomszerűségbe taszított (a mozi modelljén alapuló) pozíciójában elkerülhetetlenül kötődni kezd. A McQueen modell itt a divatot átíró, romboló öltözkészése a kilátszó meztelen test, mely úgy hat, mint Lacan klasszikus anamorfózisa, a Holbein-kép, amely szemből értelmetlen, ám egy kikényszerített másik látószögből viszont referenciális-allegorikus koponyát mintázó destruktív kép eleme (Lacan 1977:79-91). Az azonosulás túllép a divatértelmen és az eseményt a néző trauma-felismerései felől nézi: McQueen *Highland Rape* divatbemutatójának

már a címe is jelzi a kettős természetű, vagyis a nemzeti és szexuális traumát.

Vittorio Linfante *Fashion Performing/Fashioning Performances: Catwalks as Communication Tools between Market, Branding and Performing Art* című előadásában (Linfante 2019)

marketingeszközként, egy lehetséges kommunikációs stratégiaként tekint a divatperformanszokra, amelyekkel a nagy divatházak befolyásolni kívánják a potenciális fogyasztók döntéshozatalát. A divatperformansz lehet ugyanakkor egy alulról szerveződő közösségi, részvételi projekt is, jó példák erre Laurel Jay Carpenter divataktiói – a *Red We* (2017) és a *Touch On* (2018) –, illetve a divatperformansz a társadalmi és kulturális ellenállás sajátos eszközeként is funkcionálhat – Király Tamás '80-as évekbeli divatperformanszai –, de lehet akár egy kölcsönösen előnyös kooperáció is, mely hasznos a performer és a divatmárka számára is. Utóbbira lehet példa Vanessa Beecroft 1998-as performansa a New York-i Guggenheim Múzeumban, melynek létrejöttékor a performanszművész a Gucci márkával kollaborált a nyári kollekció és maga a performansz népszerűsítése céljából.

Álláspontom szerint Duggan tipológiája jelentősen leszűkíti a divatperformansz mint mediális közeg jelentését és lehetőségeit, amikor az egyes kategóriákban kizárólag a marketingközpontú és egyértelműen kizárólag nagy divatházakhoz köthető divatperformanszokról gondolkodik. A Lehmann által is hangsúlyozott *tapasztalat* és *jelenlét* kérdéseinek bekapcsolása a tipológiába egy jóval tágabban értett divatperformansz-definíciót implikálhat. A következőkben arra teszek kísérletet, hogy ezen szempontokat is figyelembe véve egészítsem ki a duggani tipológiát, vagy rajzoljam újra a ruhaperformanszok lehetséges változatait. Álláspontom szerint a kortárs ruhaperformanszok esetében a klasszikus divatbemutató médiuma átalakul a teatralitás beépülésével, s ezek a performanszok a posztdramatikus színház meghosszabbításaként is értelmezhetők, ám ez az új eluralkodó teatralitás nem pusztán a színház beépülése és térnyerése a divatelőadásba, hiszen a posztdramatikus színház karaktere már inkább a performansz elvének gyakorlati beköltözése az előadásba. A posztdramatikus színházhoz idomuló látványos divatperformansz így több médiumot is aktivizálhat, melyek határai ugyan nem élesek, ugyanakkor érzékelhetően más módon kapcsolódnak a Hans-Thies Lehmann által körvonalazott posztdramatikus fogalmi kerethez. Néhány, különböző korszakból származó divatperformansz konkrét elemzésén és esetpéldán keresztül így arra teszek kísérletet, hogy rámutassak a tipológiák korlátaira.

A marketingkommunikációs eszközként értett divatperformanszok

Ahogy arra Duggan is rámutat, a nagy divatházak a látványosságközpontú divatperformansz médiumát eszközként használják arra, hogy a potenciális fogyasztóikat befolyásolják döntéshozatalukban. Ilyen értelemben válik a kifutó, s rajta keresztül a ruhaperformansz is kommunikációs eszközzé a márka és a közönség között, s a posztdramatikus kerettől talán ez tekinthető a legtávolabbinak. A performansz eseményében való jelenlét, a közös tapasztalat, a részvétel a média által közvetített képekkel és narratívával szemben vélhetően erősebb hatást s

nyomást gyakorol a performanszban résztvevő közönségre. Ekkor a marketingfunkció már eleve a jelenlétre, a közösen meg tapasztalható exkluzív látványosságra akar építeni, s abba kíván beíródni. Az olykor kifejezetten erős affektív hatásokkal dolgozó – zene, tematika, s más szcenikus elemek –, marketingkommunikációs eszközként értett divatperformansz esetében lényegében a bemutató résztvevő közönség jelenléte lesz (ki)használva. Radikálisan más ez, mint egy színházi előadás, melynek esetében a néző az előadásra vált jegyet, s az nem kapcsolódik egyéb, eladni kívánt termékhez.

Duggan a *The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art* című tanulmányában azt állítja, hogy ezek a ruhaperformanszok eleve úgy vannak megtervezve, hogy emlékeztetések maradjanak, s nagy érzelmi hatást gyakoroljanak a befogadókra. A szerző arra is utalást tesz, hogy a tervezők a különös látomásaik megtestesítésével, a történetmeséléssel és látványos előadásaikkal versengeni próbálnának a színházzal (Duggan 2001: 245), így az általam vázoltakkal ellentétben erősebb kapcsolatot tételez a marketingstratégiába épített divatperformanszok és a színházi előadások között. Kétségtől, ezek a divatperformanszok erősen építenek a spektakulumra, s ahogyan Caroline Evans is kiemeli a divatbemutatók történeti áttekintését célzó tanulmányában (Evans 2001: 272), ez az átalakulás összefügg a kapitalista látványosság egyre nagyobb térnyerésével, ám úgy tűnik, ezek a divatelőadások korántsem abban az élményben részesítik a befogadót, mint egy színházi előadás teszi, s az előadás résztvevője sem lesz annyira kiszolgáltatott, mint a marketingcélú divatperformanszok esetében. Ahogyan Hans-Thies Lehmann megjegyzi, a posztdramatikus színház túlmutat a reprezentáción (Lehmann 2009: 161), vagyis a megjelenítésen túl szimbolikus, metaforikus értelme is van az előadásnak. A nagy divatházak divatperformanszai viszont a kollekció prezentációján túl, vagy inkább azon keresztül, leginkább reprezentálni kívánják a divatház kreativitását, s a legtöbb esetben nem a szimbolikus jelentésre építenek. Itt szükséges megjegyezni, hogy a tervezőházak szezononkénti bemutatói mindig a legköltségesebb vállalkozások a márkák életében. A divatperformansz a drága anyagok, az elkészítésbe befektetett több száz munkaóra mellett igen gyakran költséges, új technikai elemekkel, eszközökkel párosulva kerül a színpadra. Jó példa erre egy 2018-as kísérlet, a Dolce&Gabbana drón bemutatója vagy Alexander McQueen hologram divatshowja 2006-ból. Ilyen értelemben tehát a divatperformansz talán az egyik legköltségesebb vállalkozása egy márkának, mely mindemellett ugyanúgy művészi értékkel bírhat, hiszen a tervező a divatperformansszal mindig saját kreativitását is játékba hozza.

A Dolce&Gabbana 2018-as ősztél kollekciójának bemutatója

Alexander McQueen Hologram divatperformansza, 2006. ősztél

A részvételi ruhaperformanszok

Duggan ötös tipológiáját kiegészítve úgy tűnik, arra is akad példa, amikor a performanszművész

ötlete nem párosul konkrét marketingstratégiával, sőt, az esemény egyáltalán nem köthető egyetlen divatmárkához sem, így a divatperformansz alulról szerveződő, közösségi projektté vagy éppen egyéni művészi kezdeményezéssé válik, ilyen értelemben a performanszban való jelenlét, a közös tapasztalat és a nézői pozíció is teljesen más elv szerint működik. Ekkor a résztvevők – performerek és szemlélők – számára a ruhaperformanszban való „benne lét” válik értékes tapasztalattá, meghatározó, transzformáló élménnyé. Kiindulásom szerint éppen ez a divatperformansz az, amely a legközelebb áll a lehmanni posztdramatikus fogalmi kerethez, mely a „valóst” (egy divattárgyat) nem tisztán ábrázolni akarja, hanem közvetlenül megtapasztalhatóvá tenni, s a performanszban való benne lét, a közös jelenlét alakítja magát az előadás folyamatát is. Jó példák erre az amerikai származású, ám Angliában tevékenykedő Laurel Jay Carpenter ruhaperformanszai, melyek esetében azt sem tudjuk biztosan, hogy a performer által viselt ruhák és anyagok honnan származnak, sőt, olykor az sem sejthető, hogy ezeket maga készítette el vagy pedig egy varrónő.

Carpenter *Red We* elnevezésű performanszára egy klasszikusnak mondható közösségi térben, a piacon – mely a színjátszás történetében is lehetséges színtérként működött már a középkorban és reneszánszban is (Wiles 2003: 93) – kerül sor, ahol a performer egy óriási hófehér uszályos ruhában leül egy székre és csendben hímezni kezd, illetve maga köré helyez több másik ülőalkalmatosságot is, amelyekre a piacon bárki leülhet, és vele együtt folytathatja a kézimunkát. A hófehér anyagra több hímezőkarika is fel van illesztve, amelyen a régiségpiac látogatói közül bárki elkezdheti saját *redwork* kézimunkáját. A ruha mintázatának alakulása így folyamatosan mozgásban van, s a végeredmény kiszámíthatatlan, akárcsak maga „a performansz természete és hatása” (Lehmann 2009). A ruhaperformansz nézője így olyannyira bevonódik az eseménybe, hogy egyben maga is performerré válik, tehát ténylegesen, fizikálisan is részt vehet a performansz általa felkínált folyamatban, s annak valóban maga is alakítója.



A performanszban résztvevők hímeznek

Carpenter *Red We* performansa egy régi hagyományt, egy közösségi rituálét kíván feleleveníteni, s a *redwork* technika maga is egy olyan hagyományos hímzési mód, amellyel – jellemzően az asszonyok – nevezetes eseményeket, ünnepeket, évfordulókat próbáltak megörökíteni.



A performansban résztvevők a piacon

Carpenter *Red We* performanszára eddig két helyen került sor: 2018-ban a Tynemouth régiségpiacon, illetve az előző évben a newcastle-i Grainger piacon. Közösségi ruhaperformanszainak helyszínei általában liminális, szakrális terek. Nincs ez másként a 2017-es *Touch On* című performansza esetében sem. A Hexham Apátság korai gótikus *Éjszakai lépcsőjén* létrejött akció egy klasszikusan liminális térben – a lépcső a szakralitás és a világi lét közötti tér szimbólumának tekinthető – hozza létre a szintűgy liminalitásában létező (ruha)performanszt. Victor W. Turner rítuskutató a küszöbfázis állapotát (Turner 2003: 108) liminalitásnak nevezte, s később ezt a fogalmat írja tovább és alkalmazza a performanszokra is a színháztudományban Erika Fischer-Lichte (2009), de a rítusok szerepét a performanszban már Richard Schechner (1988:103) korábban jelzi. Fischer-Lichte elmélete abból indul ki, hogy „míg a rituális küszöbtapasztalat transzformálhatja a résztvevő társadalmi státuszát, elismert identitását, addig ez a művészi előadásokban megtörténő esztétikai tapasztalat esetében nagyon is kétséges” (Fischer-Lichte 2009:243). Álláspontja szerint inkább az juttatja a résztvevőket a liminalitás állapotba, ahogy működésképtelenné válik a művészet és a valóság oppozíciója, s az erre épülő többi ellentét.

Carpenter 2018-ban a lépcsőn sétálva próbálta a kezére az újabb és újabb vörös kesztyűket, az arcát el-eltakarva velük a közönség előtt. Egy ilyen próba után pedig a felpróbált darabokat ledobta a lépcsőfokokra. Ezekkel a levetett kesztyűkkel a templomba látogatók interakcióba kerülhettek, amikor az épületet bejárva a lépcsőn is fel szerettek volna menni, ezáltal akaratlanul és mit sem sejtve maguk is a performansz részévé váltak. A performer ezen akciója által olyan „válságba sodorta” a nézőket, amelyhez nem volt meg a megfelelő „viselkedési mintájuk”. A szemlélőkben éppen a valóság és művészet általuk feltételezett oppozíciójának megkérdőjeleződése okozhatott zavart. A produkciót tapasztalva el kellett dönteniük, hogy a nő kesztyűit felveszik, kikerülik, tudomást vesznek róla vagy sem, illetve meg kívánják-e zavarni egyáltalán az előadást – melynek ideje nem volt ismert számukra – azzal, hogy a lépcsőn felsétálnak. Ellenkező esetben azt

kockáztatják, hogy turistaként lemaradnak a templom felső emelete által kínált panorámáról. A részvételi divatperformanszban a kesztyű mint divattárgy performatív funkciót nyer. Kiemelkedik a divatbemutató kontextusából, nem a kifutón jelenik meg. A bőrkesztyűk a performansz esetében egyértelműen nem eladásra szántak, s nem kapcsolódtak egyetlen divatmárkához sem, csupán a templomba látogató turistáknak kínálták fel a részvételi divatperformanszba való bekapcsolódás lehetőségét.



Performansz a Hexham Apátságban

Az eszköz, vagyis a bőrkesztyűk választása természetesen ebben az esetben is jelentőséggel bírt. A performer egy olyan divattárgyat választott, amelynek a szakrális térben szimbolikus jelentése is volt. Hexham városa a 18–19. században a kesztyű gyártásáról, s a bőrkereskedelméről volt nevezetes.

Carpenter az akció idejére gesztusait is megpróbálta korabelivé tenni. Bevallása szerint a performansz azoknak a nőknek állít emléket, akik a 18. században ebben a liminális térben arra kényszerültek, hogy elveszítsék vagy épp elrejtsek identitásukat. Az említett performansz az „INHABIT performance art project week” rendezvény keretén belül valósult meg.



Carpenter az Apátság Éjszakai lépcsőjén

A szimbolikus narratíván nyugvó divatperformansz mint a társadalmi és kulturális ellenállás eszköze

Duggan *kinyilatkoztatás (statement)* kategóriája ugyan szintén a társadalmi és politikai reflexión nyugvó divatperformanszt írja le, ám a politikai ellenállás magában a performanszban kevésbé markánsan lehet jelen az olyan eseteket vizsgálva, ahol a tervező maga is érdekelt divattárgyai eladásában. A Duggan által vázolt esetekben (Duggan 2001: 263) inkább a divatsztereotípiák lebontására, semmint a tényleges politikai állásfoglalásra és ellenállásra kerül sor a performansz médiumán keresztül. A harmadik általam elemezni kívánt eset a szimbolikus narratívára épülő, politikai jellegű, erősen reflektív tulajdonságokkal rendelkező divatperformansz, amely már a performansz sajátos határhelyzete miatt is átcsúszhat az előzőekben is említett, közösségi vagy részvételi ruhaperformansz projektekbe, hiszen mindkettő sajátossága lehet a kinyilatkoztatás, az állásfoglalás valamivel szemben vagy mellett. Mindkét esetben továbbra is szerepe van a performer és a résztvevők közös jelenlétének, s talán e kettősség nélkül működésképtelenné válna a posztdramatikusként értett, cselekmény nélküli előadás.

Szemléletes hazai példák Király Tamás nyolcvanas évekbeli divatperformanszai és sétái, melyek a Kádár-rendszer, s benne leginkább a korszak ruházódásának, az úgynevezett „szocialista jóízlésnek” (Simonovics 2016) kritikáját adják. A neoavantgárd tervezőként számontartott Király Tamás ruhaperformanszai a kádári hatalom, vagyis a felbomlásban lévő szocialista rendszer által már lazábban kontrollált időszakban bontakoztak ki, mégis annak allegorikus dekonstrukciójaként is működtek. Muskovics Gyula és Soós Andrea szerzőpáros ezeket a divatperformanszokat úgy értelmezi, mint amelyek megtestesítettek egyfajta forradalmi esztétikát (Muskovics & Soós 2017: 36), s amellet érvelnek, hogy ezek a performanszok könnyen a rendszerkritika eszközévé válhattak, hiszen a műfaji szempontból is határhelyzetben lévő divatperformansz már eleve kiskaput jelentett a politika által kontrollált mindennapokban, s a hatalom által értelmezhetetlen „műfajnak” bizonyult (Muskovics & Soós 2017: 31). Nem kétséges, hogy Király divatperformanszai a politikai rendszert is kritikával illették, ugyanakkor központi jelentőségűnek látszik a Király divatperformanszaiban rejlő szimbolikus narratíva szerepe. Erre jó példa az 1989-ben, a rendszer felbomlásának évében kivitelezett performatív divatsétája a Batthyány téren.



Király Tamás és modellje a Batthyány téren

Király 1989-es divatperformansa a fennálló rendszer jelképeit dekonstruálja, ironizál és allegorizál, s radikálisan felforgatja és kiszakítja eredeti kontextusából azokat. Az irónia és allegória pedig jelentős dekonstruktív hatású figuratív technika, bennük „a jel és jelentés diszkontinuus, valamely külső princípium szabja meg, hogy ez a kapcsolat hol és milyen módon artikulálódik.” (de Man 1996: 34).

A Parlament épületével a háttérben Király modellje egy fehér, zöld és piros színekből álló, a magyar zászló színeire emlékeztető ruha-összeállítást gyufaszálakból készített, kupola-kalappal kombinál, amelynek a csúcsa egy vörös csillagban végződik, s melyhez egy létra vezet, ennek utolsó lépcsőfoka viszont már nem ér fel a rendszer ikonikus szimbólumáig. A performansról az Almási Jonathan Csaba által készített fotón maga Király is megjelenik, egy sétatálcával a kezében, napszemüvegben, fekete öltözetben, ugyancsak ironikus és allegorikus formában. Az ilyen megjelenítés – ahogy szintén Paul de Man írja – elkerülhetetlenül „megkettőződés”, az „ironikus nyelv a szubjektumot kettéosztja egy a világban elmerülő empirikus énre és egy olyan énre, mely a különbözősre és az önmeghatározásra való törekvése során olyanná válik, mint egy jel” (de Man 1996: 40). A gyufaszálakból készített kupolakalap könnyen érthető utalás lehetett akár a rendszer törékenységére, gyúlékonyságára, amely ekkor már éppen a felszámolódás fázisába érkezett. A törékeny kalap kupolaformája, amely meglepően hasonló a magyar Parlament épületének kupolájához, egy újabb intertextusaként is működhet a történelmi múltnak, amelyet korábban nem volt megengedett pozitív kontextusban megidézni, vagy firtatni.

A magyar zászló színeivel megegyező ruha esetében is hasonló jelentésműködésről lehet szó. Utóbbi kiegészítője, egy arany színű, rojtos rátét, a szocialista országok címerében feltűnő búzakalászsra enged asszociálni. Azzal, hogy kiragadja ezeket a szimbólumokat eredeti kontextusukból, Király felforgatja a szimbólumok eredeti jelentését, s azok iróniaként kezdenek működni. Az ironikus performansz, egyfajta „*vertige*, örületig fokozott szédületként” (de Man 1996: 42), összességében így nem csupán a még éppen fennálló rendszert kritizálja, hanem egyszerre allegorikus dekonstrukciója a Kádár-rendszer divatjának, vagyis a „szocialista jóízűségnek” és a saját létpozíció ironikus olvasatának is. Ha ebből a pozícióból vesszük szemügyre Király performatív divatsétáit, divatperformanszait és különös divattárgyait, akkor nem csupán a rendszer kritikáját

kell látnunk bennük, hanem egy posztmodern tervező sajátos elképzelését. Király a divatperformanszaiban felvonultatott kollekciók egyetlen darabját sem szánta eladásra, éppen a fogyasztói szocializmus idejében egyébként, jelezve ezzel saját pozícióját. Azt is szükséges megemlíteni, hogy Király performanszainak szereplői nem a hivatásos modellek közül kerültek ki. A tervező a modelleket saját baráti társaságából választotta, esetenként az utcáról leszólitott, séta közben megpillantott férfit vagy nőt kérte meg, hogy vegyen részt a következő performanszában. A Váci utcai divatséta során a divatperformansz szemlélője és résztvevője szintén váratlanul konstruálódott meg, az éppen arra kószáló turisták és a korzózó budapestiek köréből. Király kreációit megpillantva a közönség közös tapasztalata általában a döbbenet, majd az azt követő értetlenség skáláján mozgott.

Király elemzett performansza tehát lehmanni értelemben vett cselekmény nélküli színházat hozott létre, mely már saját korszakában is egyértelműen túlmutatott a *ruha mint műalkotás*, avagy *ruha mint (eladásra kínált) divattárgy* prezentációján. Király 1989-es performansza egyértelműen a szimbolikus narratíváján keresztül válik megérthetővé és elemezhetővé. Divatperformanszának jelentősége nem csupán a rendszerkritika eszközeként érthető, hanem egy tervező sajátos elképzelésének artikulációja. Király Tamás divatperformansza egy posztmodern-neoavantgárd absztrakt strukturalitást épít fel, egy örökké megbomló, mindig rendetlenséggel ellentétezett geometrikus rendet használ a divatbemutató vagy divatséta alapjaként.

A tipologizálásnak ellenálló divatperformansz

Duggan azt állítja, a divatperformansz mint lehetséges médium használata által válik a tervező művésszé (Duggan 2001: 268). A divatkutatások fókuszában a „művészet-e a divat” kérdés már a kilencvenes évek óta újra és újra visszatér (Geczy-Karaminas 2013, Hollander 1993, Kim 2001, Miller 2007, Vinken 2005). Az általam elemzett példákon át is egyértelművé válik, hogy a divatbemutatót performanszá transzformáló, (poszt)teátrális, radikálisan új, autonóm képi jelentőket beépítő divatperformansz komplex szövetű, művészeti jellegű alkotásokat hozhat létre.

A spektrum természetesen széles. Napjainkban továbbra is jelen van a hagyományos divatbemutató, miközben a másik végponton folyamatosan születnek az azt művészi akcióként újjáteremtő események is. Kétségtelen, hogy a jelenlegi pandémiás helyzet a hagyományos divatbemutatókra és a divatperformanszokra is hatással lesz, azokat alakítani fogja, hiszen éppen a testek találkozásának lehetőségét nehezíti meg.

Az általam elemzett performanszok minden kétséget kizárva a szó szoros értelmében divatperformanszok, ennek ellenére lényegében egyetlen duggani kategóriában sem állnák meg önállóan és maradéktalanul a helyüket. Ennek oka leginkább abban keresendő, hogy a divatperformanszok sajátos mediális természetüknél fogva és éppen a performatív funkció heterogenitásának is köszönhetően ellenállnak a tipologizálásnak. Dolgozatomban tehát semmiképp sem amellett kívántam érvelni, hogy a különféle intenciójú divatperformanszok

közötti határok könnyen meghúzhatók volnának, s egyetlen kategóriába beilleszthetők. Éppen ezért inkább az eltérő intenciók összjátékára, s a lehmanni posztdramatikus színház és a performansz jellemzőivel összevetve kívántam bemutatni néhány határhelyzetben lévő kortárs ruhaperformanszt, olyan akciókat is említve, melyekhez nem köthető konkrét divatház.

Az elemzett példák mellett Vanessa Beecroft 1998-as New York-i Guggenheim Múzeumi akciója is a különféle esetek közötti könnyű átjárhatóság példaként említhető, amely lényegében az összes említett eset metszéspontjában található. A példa elemzése azért is különösen érdekes, mert Duggan ugyan megemlíti, ám egyetlen általa vázolt kategóriába sem helyezi Beecroft performanszát. Az olasz származású performanszművész múzeumi akciója a Gucci márkával kollaborálva jöhetett létre, s ez nyilván a Gucci márká nyári kollekciójának is jó reklámja volt. A Gucci-bikinit és túsarkú cipőt viselő performernők sorokba rendeződve, némán, rezzenéstelen tekintettel bámulták az őket figyelő közönséget órákon keresztül. Jennifer Doyle *Sex Object: Art and the Dialectics of Desire* című könyvében ezt az akciót politikai kinyilatkoztatásként értelmezte abban az értelemben, hogy a művészet elkerülhetetlenül közösségi reakció, közös tiltakozás a női test eltárgyasítása ellen (Doyle 2006: 128). Ugyanakkor ez éppen egy meghatározó divatház eladásra kínált (és kétségtelenül éppen a női test iránti vágy ébresztésében érdekelt) tárgyain keresztül valósulhatott meg. A performansz érdekessége, hogy a modellek a néző-performer között korábban feszülő passzivitást, s a hagyományosan fennálló *szemlélő-cselekvő* pozíciót megfordították, vagyis a bemutató performatív funkciójának hagyományos keretét feszítették szét, és a néző/szereplő között korábban meglévő stabil irányt borították fel. Éppen a performerek interakciójának a hiánya (s ez esetben nem a közönségé), a múzeumba látogatók testének *voyeurisztikus* bámulásával, zavart keltett a performansz figyelőjében, aki immár nem bámuló leskelődő volt, hanem maga is megbámult. A nézés irányának a felcserélődése és a láthatóság bizonyosságának ellen-tekintetbe zárulása zavart keltett, s ebben a cselekmény nélküli színházi helyzetben elbizonytalanította a határt a performer és nézői pozíció, illetve divatbemutató és performansz között. Beecroft ilyen akciói így a performansz és egyben a divatművészet lényegi fogalmát, a nézést, megmutatást (poszt)dramatikus keretbe, konceptuális, minimalista művészeti szituációba vonták.

Jegyzetek

1. A „performansz” és „performer” kifejezések a magyar szóhasználatban szerencsésen egyértelműek, egy sajátos művészeti aktivitást, illetve az ilyet végző művészt jelzik. A szavak angol megfelelői azonban már többértelműek, ott a „performance” tisztán előadás értelemben is használatos, ekkor az egyszerű színházi eseményt jelöli, ám szintén ugyanezen szó utal az említett sajátos művészi aktivitásra is. A divatbemutatók kontextusában már az angol és magyar szóhasználat is egyértelmű, hiszen, amíg a hagyományos bemutatókat a „divatbemutató” és „catwalk show” szavak jelzik, addig azok művészi változatára a „fashion performance”, vagyis „divatperformansz” kifejezések vannak érvényben.
2. A *Sanitarium* Joel-Peter Witkin festőművész ismert, 1983-ban készült fotográfiája. Witkin művészetének központi témája a test, annak deformáltsága és halála. Az eredeti fotográfián szereplő torz nő ülő

pozícióban maszkot visel, amely az egész arcát betakarja s egy lélegeztetőcsőben végződik. A cső egyfajta kapocsként is működik, egyik végén a nő, másikon egy majom figura lélegzik, körülöttük az elmúlás, a halál jelképeivel. Alexander McQueen Witkin ezen képi elemeit használja fel a VOSS divatperformanszban.

3. Az abjekt Julia Kristeva pszichoanalitikus fogalma. Az abjekt radikálisan kizárt a Szimbolikusból, amely arra tart, ahol a jelentés, értelem összeomlik, a tárgykapcsolat előtti negatív tárgy, a test undort hozó elválasztódása a másik testtől, s egyben a primer narcizmus előfeltétele. Kristeva szavaival: „az általam megvetésnek nevezett érzés, ami bizonyos érzések és gondolatok fonata, nincsen ennek igazi körülírható tárgya [objekt]. Az abjekt (megvetendő) nem velem szemben álló objekt, amit megnevezhetnénk vagy elképzelhetnénk.” (Kristeva 1996: 169) „Az abjekcióra főleg a kétértelműség jellemző. Bár a határokat kijelöli, nem választja el maradéktalanul a szubjektumot attól, ami fenyegeti. Ellenkezőleg, folyamatos veszélynek teszi ki. Azért is kétértelmű, mert maga az abjectio is egyfajta keverék: ítélet és affektus, elítélés és túlzás, jelek és ösztöntörékvések keveréke.” (Kristeva 1996: 175) Az abjektről bővebben ld. Julia Kristeva: Bevezetés a megalázottsághoz. Ford. Kiss Ágnes. *Café Babel*, 1996. 20., illetve Julia Kristeva: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Ford. Leon S. Roudiez New York, Columbia University Press, 1982.

Irodalomjegyzék

- Austin, Johan L. (1990): *Tetten ért szavak*. Ford. Pléh Csaba, Budapest, Akadémia Kiadó.
- De Man, Paul (1996): A temporalitás retorikája. Ford. Beck András. In *Az irodalom elméletei I.* Szerk. Thomka Beáta. Pécs, Jelenkor, 5–98.
- Debord, Guy (2006): *A spektakulum társadalma*. Ford. Erhardt Miklós. Budapest, Balassi Kiadó.
- Doyle, Jennifer (2006): *Sex Object: Art and the Dialectics of Desire*. London, University of Minnesota Press.
- Duggan, Ginger-Gregg (2001): The Greatest Show on Earth: A look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, 2.1. 243–270.
<https://doi.org/10.2752/136270401778960883>
- Egri Petra (2020): Fashion Performances: Artistic Events or Experience-based Communication Tools between Fashion Industry and Market? In *New Issues and Empirical Researches in Business Studies*. Edited by Tibor János Karlovitz. Komárno, International Research Institute s.r.o., 41-50.
- Evans, Caroline (2001): The Enchanted Spectacle. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, 2.1. 271–310.
<https://doi.org/10.2752/136270401778960865>
- Fischer-Lichte, Erika (2009): *A performativitás esztétikája*. Ford. Kiss Gabriella. Budapest, Balassi Kiadó.
- Geczy, Adam – Karaminas, Vicki (2013): *Fashion and art*. Oxford, Berg.
- Hollander, Anna (1993): *Seeing Through Clothes*. Los Angeles, University of California Press.
- Kérchy Vera (2014): *Színház és dekonstrukció: A Paul de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai*. Szeged, JATE Press, Szegedi Egyetemi Kiadó.
- Kim, Sung Bok (2001): Is Fashion Art? *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, 2.1. 51–72.
<https://doi.org/10.2752/136270498779754515>

- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror - An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1996): Bevezetés a megalázottsághoz. Ford. Kiss Ágnes, *Café Babel*, 1996/20.
- Lacan, Jacques (1997): *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis – The Seminar of J. Lacan Book XI*, Trans. A Sheridan. London, W.W.Norton.
- Lehmann, Hans-Thies (2009): *A posztdramatikus színház*. Ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor. Budapest, Balassi Kiadó.
- Linfante, Vittorio (2019): Fashion Performing/Fashioning Performances: Catwalks as Communication Tools between Market, Branding and Performing Art. *Fashion, Costume and Visual Culture Conference*, Roubaix, 10th July
- Maksa Gyula (2008): A médianarratológia mint második generációs médiumelmélet. In *Reflexiók és mélyfúrások*. Szerk. Havasréti József, Szijártó Zsolt. Budapest-Pécs, Gondolat Kiadó, PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék.
- Miller, Sanda (2007): Fashion as Art: Is Fashion Art? *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, 11.1. 25–40.
<https://doi.org/10.2752/136270407779934551>
- Muskovics Gyula, Soós Andrea (2017): *Király Tamás '80s*. Budapest, Tranzit.hu Kiadó.
- P. Müller Péter (2015): *A szín/tér meghódítása: Színházi tanulmányok*. Pécs, Kronosz Kiadó.
- Phelan, Peggy (1993): *Unmarked: The Politics of Performance*. New York, Routledge.
- Schechner, Richard (1988): *Performance Theory*. New York, Routledge.
- Simonovics Ildikó (2016): A szocialista jó ízlés és a minidivat dilemma: Kitekintés – a youthquake évtizede. In *Egyén, Társadalom – A divattörténeti tudományos konferencia tanulmánykötete*. Szerk. F. Dózsa Katalin, Szatmári Judit Andrea, Vér Eszter Virág. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
- Turner, Victor W. (2003): *A rituális folyamat: Struktúra és antistruktúra*. Ford. Orosz István. Budapest, Osiris Kiadó.
- Vinken, Barbara (2005): *Fashion Zeitgeist: Trends and Cycle of the Fashion System*. Ford. Berg Mark Hewson. New York, Oxford International Publisher.
<https://doi.org/10.2752/9780857854094>
- Watt, Judith (2012): *Alexander McQueen: The Life & the Legacy*. London, SevenOaks.
- Wiles, David (2003): *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge University Press.

Filmográfia

- Alexander McQueen *VOSS* divatperformansza, 2001. tavasz/nyár
<https://www.youtube.com/watch?v=AlfdNQSvFR4> [2020.04.20]
- Alexander McQueen *Hologram* divatperformansza, 2006. ősz/tél
<https://www.youtube.com/watch?v=q-38BdFGAho> [2020. 04.20]
- Dolce&Gabbana divatperformansza, 2018. ősz/tél,
<https://www.youtube.com/watch?v=DvhhJKNsXGI> [2020. 04.20]
- Marina Abramović, What is performance? MoMA, 2010. április 13.
https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/04/13/marina-abramovic-what-is-performance/ [2020. 04.20]

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.4.5>

Apertura.hu

Image not found or type unknown